

Breve aproximación a la obra vocal de Juan Bautista Cabanilles en su contexto

Brief Approach to the Vocal Work of Juan Bautista Cabanilles in his Context

José Duce Chenoll

Conservatorio Profesional de Música Mariano Pérez Sánchez de Requena

dux12@hotmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5546-9477>

RESUMEN

Este artículo pretende ser un primer acercamiento a la obra vocal de Juan Bautista Cabanilles de manera que se pueda vislumbrar uno de los aspectos menos conocidos en la producción del músico valenciano. A través de estas fuentes canoras se pueden apreciar aspectos que modifican y completan, en mayor o menor medida, lo que se sabía hasta la fecha del insigne organista. Detalles sobre su vida personal, formación musical, procedimientos constructivos, tratamiento de la voz o uso de la retórica son abordados de manera general, con las fuentes vocales como punto de partida, como paso previo a la lectura de mi tesis doctoral sobre este tema.

Palabras clave: Cabanilles, música hispánica, vocal, polifonía, villancico.

ABSTRACT

This article aims to be a first approach to the vocal work of Juan Bautista Cabanilles so that one of the less known aspects in the production of the Valencian musician can be glimpsed. Through these song sources, you can see aspects that modify and complete, to a greater or lesser extent, what was known until the date of the famous organist. Details



about his personal life, musical education, construction procedures, voice treatment or the use of rhetoric are treated in general, with the vocal sources as a starting point, as a previous step to reading my doctoral thesis on this subject.

Key Words: Cabanilles, hispanic music, vocal, polyphony, villancico.

Duce Chenoll, J. (2020). Breve aproximación a la obra vocal de Juan Bautista Cabanilles en su contexto. *Cuadernos de Investigación Musical*, 9, pp. 41-56.

1. INTRODUCCIÓN

Al establecer el punto de inicio para esta investigación, y completar el estado de la cuestión, pude constatar que en lo referente al establecimiento de una biografía sería, en la que inevitablemente algunas sombras siguen estando presentes, el paso del tiempo dejó una serie de errores que fueron repetidos de manera sistemática. Algunos de estos datos equivocados sobre el “prodigio de prodigios”, como los posibles viajes a Francia, el volumen de su producción organística o el que se situara al maestro valenciano en la catedral de Urgel, fueron subsanados en primera instancia por el canónigo de la catedral de Valencia Roque Chabás. A partir de estos datos documentados, Pedrell (Pedrell, 1907, pág. 47) elaboró una primera biografía fiable desde la que se inició una nueva ruta de investigación. De este modo se sitúa a Cabanilles en la catedral de Valencia como organista sustituto del accidentado Jerónimo de la Torre y se fija la fecha de su defunción basándose en la partida de óbito (Meseguer, 1981, pp. 153-176 y Anglés, 1927, pp. IX-XXXIX).

Disapte a 30 de Abril 1712 Soterraren en la present esglesia en lo Vas del Rts Beneficiats, lo cadáver del q Mn Juan Cabanilles Pe Organiste Major ab la solemnitat acostumada y asistencia de tots los RR. Germans Beneficiats, y demás Germans de la Germandad General. I se li digueren Vespres de Difunts ad Cantoria i en este dia es possá la primer vegada lo trap que es feu pera el Fèretro, de Domàs, y ho costecha la adº de la fàbrica. Feu testament rebut per Joseph Fuster, Notari el 23 de abril 1712, i deixa per la sua ánima 30 lliures vellar en lo sobredit cadáver 4 preveres un dia i mig y una nit¹.

¹ Se ha copiado el texto original sin adaptarlo al estándar del valenciano actual: “Sábado a 30 de abril 1712 enterraron en la presente iglesia en la fosa de los reverendos beneficiados, el cadáver del reverendo Juan Cabanilles Presbítero Organista Mayor con la solemnidad acostumbrada y asistencia de todos los Reverendos Hermanos Beneficiados y demás Hermanos de la Hermandad General. Y se le dijeron vísperas de difuntos con cantoría y en este día se le puso por primera vez el trapo que se hizo para el féretro, de domás, y lo costeó la administración de la fábrica. Hizo testamento recibido por Joseph Fuster, notario el 23 de abril 1712, y deja para su alma 30 libras para velar en el sobredicho cadáver 4 presbíteros un día y medio y una noche” (Traducción de José Duce Chenoll).

BREVE APROXIMACIÓN A LA OBRA VOCAL DE JUAN BAUTISTA CABANILLES EN SU CONTEXTO

Esta biografía² fue completada posteriormente, en lo más sustancial, por Higinio Inglés (Inglés, 1962, pp. 3-13), José Climent (Climent, 1995, pp. 13-24), Domingo Borrás (Domingo, 1981, pp. 7-8 y Domingo, 1994) y Francésc Villanueva (Villanueva, 2011, pp. 161-200), este último a partir de fuentes civiles.

En cuanto a las fuentes musicales, casi todos los trabajos encontrados hablan de las organísticas, y concretamente, de la ausencia de obras manuscritas y de posibles falsas autorías. Del mismo modo, en lo tocante a los aspectos formales, constructivos y estéticos, la mayoría de los trabajos se contextualizan en la obra de tecla abordando aspectos como los temas usados y los procesos de elaboración melódica, la ornamentación, el sistema musical y los procedimientos constructivos empleados, el tipo de órgano que pudo haber usado Cabanilles y sus posibles registraciones, la funcionalidad del repertorio, los factores que pueden afectar a la praxis musical como la falta de indicaciones de tempo y la búsqueda de paralelismos con otras escuelas europeas.

Aún cuando existe una abundante bibliografía, muy poco se ha escrito acerca de la producción vocal del insigne organista valenciano a pesar de su relevancia dentro de la música hispánica de los siglos XVII y XVIII. Apenas unos pocos comentarios acerca del descubrimiento de las diferentes fuentes, algún pequeño análisis desde el punto de vista de la armonía funcional, la edición musical realizada por José Climent en el año 1971, y completada en el año 1983, junto con alguna anecdótica grabación son el reflejo de los reducidos esfuerzos por ahondar en este campo.

Mediante mi trabajo de tesis doctoral (Duce, 2018), del que este breve comentario es descendiente directo, me propuse el objetivo de abordar el estudio de la obra vocal de Cabanilles desde un análisis minucioso de las fuentes, tras el que presenté una edición crítica; ésta, a su vez, ha sido fundamental en el proceso de grabación (Duce, 2014) llevado a cabo como complemento performativo a esta investigación. Además, a partir de los datos recabados durante el análisis comparativo de las obras, sus tipologías y el vaciado de los libros de fábrica de la catedral valenciana, he intentado aportar hipótesis que puedan dar luz, o al menos presentar una teoría coherente, en torno a ciertos aspectos biográficos del organista valenciano.

2. SUPUESTA FORMACIÓN MUSICAL DE CABANILLES

Una de estas lagunas es la de cómo se gestó la formación musical de Cabanilles, siendo la teoría más repetida la aportada por Climent, ciertamente sin una base documentada, mediante la que sitúa a Cabanilles estudiando en Algemesí, su pueblo natal, de la mano de Onofre Guinovart, quien ocupara el *beneficio de l'orgue* y el puesto de maestro de capilla (Segura, 1975, pp. 60 y 167). Sin embargo, si se tiene en cuenta que los padres de Cabanilles se desplazaron a Manises en busca de una vida laboral mejor cuando éste tenía dos años, puede que hasta 1661/63 (diecisiete o diecinueve años) nos elimina la posibilidad de que Guinovart iniciara sus pasos. Además, Cabanilles entró como segundo organista en

² Para desgranar de manera completa la interesante biografía de este músico, remito al lector al *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Casares, 2002, vol. 2, pp. 352-353).

JOSÉ DUCE CHENOLL

1665, es decir, con veintiún años, ocupando un cargo nada desdeñable y que requería una pericia instrumental y un conocimiento del oficio, por lo que la cronología con Guinovart no encaja.

Climent aporta un segundo razonamiento para hilar la vida de estos maestros a partir del análisis de un proceso cadencial aparecido en la música de ambos autores (Climent, 2014), y que asegura ser originario de Guinovart, y por tanto, ser un argumento válido para demostrar la tutela de éste sobre Cabanilles.



Fig. 1: Proceso cadencial.

Este proceso cadencial se resume en el juego de la tercera del “acorde” que resuelve la cláusula, la cual produce una ficticia sensación de cromatismo. Este recurso era ya sobradamente conocido en España, y por extensión en Valencia, siendo un recurso un tanto arcaico producido por el discurrir natural de las voces y que ya había sido utilizado con anterioridad por los virginalistas ingleses o por organistas nacionales como Correa de Arauxo. En el caso valenciano, el propio Urbán de Vargas, maestro de capilla de la catedral de Valencia (Casares, 2002, vol.10, pp. 738-744), ya empleaba este recurso con demostrada pericia mucho antes de que Guinovart iniciara su camino como compositor.

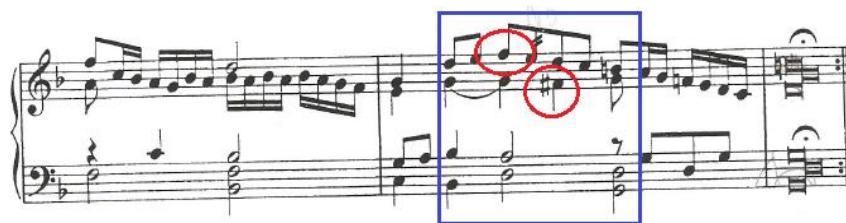


Fig. 2: *Queens almans* de William Wyrđ.

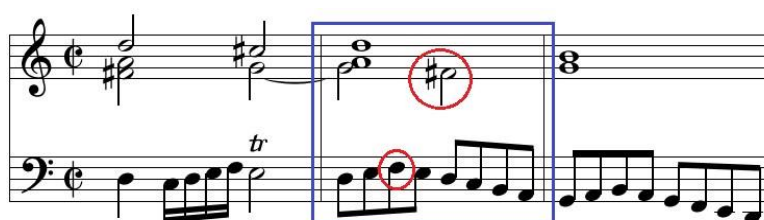


Fig. 3: *Tiento de medio registro de baxon 6º tono por cesolfaut* de Francisco Correa de Arauxo.

BREVE APROXIMACIÓN A LA OBRA VOCAL DE JUAN BAUTISTA CABANILLES EN SU CONTEXTO

Fig. 4: *Beatus vir a 12* de Urbán de Vargas (E: VAc. 13/9).

Fig. 5: *Kyrie* de la *Misa ad honorem B. M. Virginis* de Onofre Guinovart (E: VAc. 18/20).

Por contra, se sabe que el padre de Cabanilles fue testigo en el testamento de Andrés Peris, el organista titular de la catedral, llamado “el ciego de valencia”, lo que nos hace pensar en una amistad o cercanía. Si tenemos en cuenta que Manises tan sólo sita a diez kilómetros de Valencia, es factible el hecho de que Cabanilles frecuentara el ambiente musical de la catedral, quizá recibiendo clases públicas, por lo que no es necesario que entrara como infantilillo para haber tenido contacto con Peris, Jerónimo de la Torre o Urbán de Vargas, a la postre, organistas y maestro de la catedral de Valencia en aquellas calendas.

JOSÉ DUCE CHENOLL

También el hecho de acceder como segundo organista a la catedral, sin oposición y sin haber tomado las órdenes religiosas, hace pensar que quizá fuera una persona conocida, de la casa, por lo que debió entrar por recomendación del organista o del maestro de capilla y esto hace que una vuelta prematura a su pueblo no sea viable, y por tanto que no pudiera estudiar con Guinovart.

3. CABANILLES, ¿MAESTRO DE CAPILLA?

Otro dato que sigue sin poder ser contrastado documentalmente, y que se vincula directamente con el repertorio vocal estudiado, es si Cabanilles llegó a ser maestro de capilla. A la muerte de Gracián Babán (Casares, 2002, vol.2, pp. 1-2), Cabanilles se hace cargo del cuidado de los infantillos como atestiguan los libros de fábrica en los que se hace constar pagos por los alimentos de los niños y en los que aparece como *mestre de diputats*.

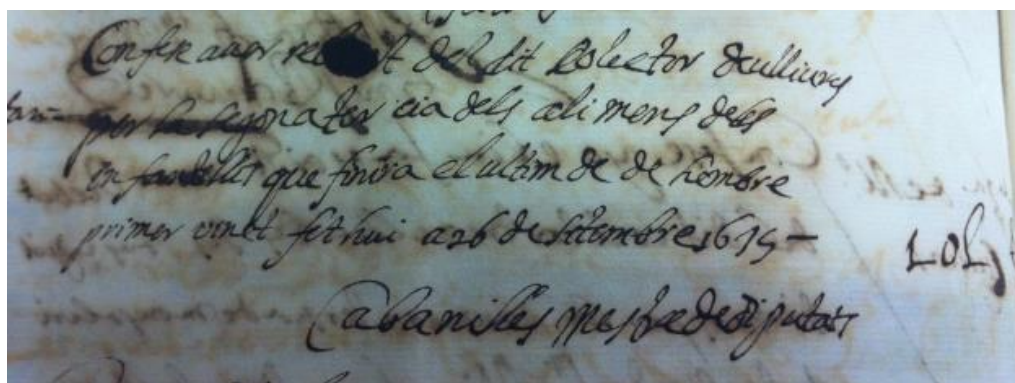


Fig. 6: Libro de la fábrica de la Catedral de Valencia, año 1675 en 1676, folio 49 (E-VAar: 1399)³.

Los infantillos, llamados en otras regiones *cantoricos* o *seises*, vivían con el maestro de capilla, el cual tenía, entre otras obligaciones, la de procurar su alimento, ropa digna, y dar lecciones diarias. El que Cabanilles hiciera esta tarea en ausencia del maestro puede hacernos pensar que ocupara el cargo de manera interina, cosa no extraña ya que, junto al maestro de capilla, el organista era el más formado para esta labor, o en su defecto, el cantor más veterano (González, 2010, p. 85).

Repasando los diversos pagos inscritos en los libros de la administración de la fábrica, vemos que la nomenclatura aparecida en el libro de *diner menut* es la siguiente: tanto Antonio Teodoro Ortells como Gracián Babán aparecen como maestros de capilla en las entradas escritas en castellano y como *mestre de diputats* en las que aparecen en valenciano, por lo que es de suponer que ambas nomenclaturas se refieren al mismo cargo. En el caso de Cabanilles, aparece como organista u *organiste* (en valenciano) y como *mestre de diputats* o *de diputadets*. Siendo que la palabra *diputadets* es un diminutivo, ¿quiere decir que un término

³ Confieso haber recibido del dicho colector diez libras por la segunda tercia de los alimentos de los infantillos que finalizará el último de diciembre primero entrante, hecho hoy a 26 de septiembre de 1675, Cabanilles *mestre de diputats* (Traducción: José Duce Chenoll).

hace mención a los cantores adultos y otro a los niños? Siguiendo esta deducción podemos suponer, siempre con la cautela que el uso de esta terminología no estandarizada requiere, que Cabanilles sí firmó como maestro de capilla, aunque de manera interina ya que no aparece (o todavía no se ha encontrado) registrado en ningún protocolo como maestro titular.

A la inevitable pregunta de por qué escribió el repertorio vocal, siendo que no tenía obligación, debemos adentrarnos en la idiosincrasia de un centro litúrgico del calibre de la catedral de Valencia y de su *modus operandi*. Al ver por el desgaste de las fuentes que las obras en romance sí se interpretaron, y que al ser de dedicación eucarística tendrían cabida en diversos momentos del año litúrgico como el Corpus, o en veladas musicales como las “siestas”, es posible que se compusieran como una medida de emergencia al no tener maestro para cubrir estas necesidades, ya que la música en romance debía ser siempre de estreno. En el caso de los borradores, de los que no se conservan papeles sueltos, y por tanto, quizá no se llegaron a interpretar, o simplemente se han perdido, puede que fueran trabajos de estudio o que las hiciera en previsión de que la ausencia de un maestro titular se dilatara en el tiempo.

En lo tocante a las fuentes para ser cantadas, las encontradas hasta la fecha hacen un total de diez, divididas en tres litúrgicas (*Beatus vir a 12 de dos tenores y dos tiples*, *Magnificat a 12 de dos tenores y dos tiples* y una *Misa a 6*) y siete paralitúrgicas escritas en romance y de dedicación eucarística: el dúo *El galán que ronda las calles*⁴; los tonos *Son las fieras* a tres voces (del que se conservan dos fuentes⁵), *Mortales que amáis*, *Arroyuelo no buyas* y *Atiende a mis suspiros*, estos a cuatro voces; y los villancicos *Mi esposo asesta sus flechas* a once voces y *Ab de la región celeste* a quince, con un coro instrumental. Además de éstas diez obras, hay noticias de un *Credidi* a doces voces (Ruiz de Lihory, 1903, p. 203), atribuido a Cabanilles por Ruiz de Lihory pero no encontrado, y la referencia en el *Mapa Armónico Práctico* de Francesc Valls del incipit de un *Confitebuntur coeli*, el cual atribuye a Cabanilles y del que se desconoce también su existencia.

⁴ Tras haberme desplazado a los diferentes archivos, y haber visto en persona todas las fuentes originales, he podido constatar un error en la actual catalogación de las mismas, ya que el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* ubica este dúo en el Archivo Capitular de Gerona, cuando realmente está en la Biblioteca Nacional de Cataluña (E-Bbc: M 738/30).

⁵ El hecho de que las fuentes se encuentren repartidas entre la catedral de Valencia, la Biblioteca Nacional de Cataluña y el Archivo Parroquial de Canet de Mar puede atender a varios motivos como son la exención del organista de depositar sus obras en el archivo catedralicio; el que los impresos fueran menos habituales por razones de funcionamiento interno de las capillas, por lo que la copia de obras de autores importantes era una forma de que la música viajara; o que pudieran ser obras hechas por encargo.

JOSÉ DUCE CHENOLL



Fig. 7: *Incipit* del gradual *Confitebuntur coeli* atribuido a Cabanilles, según aparece copiado en el *Mapa armónico* de Francesc Valls (Barcelona, 1742, E: Mn [Mss] M 1071 f. 81).

Si algo llama la atención en estas fuentes es la existencia de tres obras en papel borrador, siendo estas las del *Beatus vir*, el *Magnificat* y el villancico *Mi esposo asesta sus flechas*. Esta peculiaridad marca una diferencia significativa respecto a las obras para tecla de las que no se conservan ninguna del puño y letra de Cabanilles. Con la esperanza de tener en estos “borrones” las únicas obras autógrafas de este “prodigio”, he cotejado todas las grafías de estas fuentes (recordemos que al ser obras vocales incluyen texto) con las de las entradas firmadas por Cabanilles en los libros de fábrica de la catedral de Valencia, realizando unas tablas comparativas que me hacen ser optimista al respecto. No obstante, hay que ser cauto en estas conclusiones debido a que los patrones caligráficos de la época son siempre muy similares ya que se aprendía a escribir copiándose unos a otros.



Fig. 8: Borradores de las fuentes *Beatus vir a 12 de dos tenores y dos triples* (E-VAc: 37/10), *Magnificat a 12 de dos tenores y dos triples* (E-VAc: 37/10) y Villancico al Santísimo Sacramento *Mi esposo asesta sus flechas* (E-VAc: 37/10)

JOSÉ DUCE CHENOLL

Musical score for five parts: Ti 1, Ti 2, A, T, and Acomp. The score is in 3/2 time and G major. The lyrics are: "Mor - ta - les que a - más, que a - más" for Ti 1 and Ti 2; "Mor - ta - les que a - más, que a - más a un Dios" for A; and "Mor - ta - les que a - más, que a -" for T. The accompaniment (Acomp.) is in the bass clef.

Fig. 11: *Mortales que amáis*, Tono a 4 al Santísimo Sacramento de Cabanilles (E-Bbc: M 738/92), inicio del estribillo⁶.

Basta para ver una relación directa entre Vargas y Cabanilles, y quizá esa relación maestro discípulo, en cotejar el *Beatus vir* de Cabanilles por el escrito anteriormente por Vargas (E-VAc: 13/9). Ya de por sí es destacable la tipología formal de la obra compuesta para cuatro coros, siendo los dos primeros para dos tenores y dos tiple, formación poco repetida en los fondos musicales de la catedral de Valencia. No obstante, lo que más llama la atención es el poder comprobar cómo comparten procesos constructivos como el uso de motivos que se imitan con pequeñas mutaciones en un juego tiple-tenor en ambos coros solistas, la imitación sobre un *cantus firmus* colocado en la voz más grave de los coros principales, imitaciones escalonadas a la octava o la quinta, el desplazamiento de una sola voz en un bloque homofónico o el uso del típico proceso cadencial que Climent atribuyó como originario de Guinovart.

⁶ Es destacable la similitud entre estas obras, incluso con el inicio de la famosa *Pasión Según San Mateo* de Johann Sebastian Bach en la que Querol (Querol, 1962, pp. 113-120) quiso ver influencias de Cabanilles sobre el autor alemán, cosa poco probable al ser compositores de mundos distintos, protestante y católico, y no ser habitual el intercambio de materiales musicales entre ellos. Más bien, esta coincidencia motivica puede deberse a un uso tradicional vinculado al tema de la "pasión" o al movimiento natural de las voces marcado por las reglas del contrapunto.

BREVE APROXIMACIÓN A LA OBRA VOCAL DE JUAN BAUTISTA CABANILLES EN SU CONTEXTO

[Tiple 1] [Be - a - tus

[Tenor 1] [Be - a - tus - vir qui

[Tiple 2] [Be - a - tus vir qui - ti - met Do - mi - num, qui ti - met Do - mi - num],

[Tenor 2] Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num, qui ti - met Do - mi - num],

[Ti 1] vir qui ti - met Do - mi - num, qui ti - met Do - mi - num, qui ti - met Do - mi - num, Do - mi -

[T 1] ti - met Do - mi - num, qui ti - met Do - mi - num, qui ti - met Do - mi -

[Ti 2] [qui ti - met Do - mi - num, Do - mi -

[T 2] qui [ti - met] Do - mi -

Fig. 12: *Beatus vir a 12* de Cabanilles (E-VAc: 37/10), inicio.

Tiple 1 Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num qui ti - met Do - mi - num

Tenor 1 Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num qui ti - met Do - mi - num

Tiple 2 Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num qui ti - met Do - mi -

Tenor 2 Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num qui ti - met

Fig. 13: *Beatus vir a 12* de Vargas (E-VAc: 13/9), inicio.

JOSÉ DUCE CHENOLL

Ti 1 se-ricorsetmíse-ra - tor, mí-se-ricorsetmíse-ra - tor, mí-se-ri-cors, mí-se - ri - corsetmíse-ra-toret jus - tus
 T 1 se-ricorsetmíse-ra - tor mí-se-ricorsetmíse-ra - tor, mí-se-ri-coretrmíse-ra - tor et jus - tus
 Ti 2 mí-se - ri-corsetmíse-ator, mí-se - ri-corsetmíse-ator mí-se - ricorsetmíse-ra - toret jus - tus
 T 2 se - ri - cors et mí-se - ra - tor et jus - - - - tus

Fig. 14: *Beatus vir a 12* de Vargas (E-VAc: 13/9).

[Ti 1] - tor,et míse-ra - tor,et justus,et jus - tus,et mí-se-ra - tor,et míse-ra - tor,et míse-ra - tor,et jus - tus].
 [T 1] et mí-se-ra-tor,et jus - - - tus, et míse-ra - tor,et jus - tus].
 [Ti 2] - tor,et jus - tus,et jus - tus,et mí-se-ra - tor,et jus - tus, et mí-se-ra - tor,et jus - tus].
 [T 2] mí - se - ra - - - - tor, et jus - tus.

Fig. 15: *Beatus vir a 12* de Cabanilles (E-VAc: 37/10).

Como complemento al desarrollo estilístico de Cabanilles, la figura de Antonio Teodoro Ortells aparece como una de las más plausibles influencias, cosa que a simple vista se puede apreciar en algunos rasgos, más propios de Ortells que de los autores anteriores, y que el organista valenciano adopta, como son la fusión de las secciones de los villancicos, sobre todo la de la tonada y la respensión, el tratamiento de los coros como bloques sonoros y el uso de estos con carácter teatral. A pesar de que Cabanilles opta por el trabajo de filigrana combinado con las grandes formas, frente a la progresiva simplificación de Ortells en pro de la grandiosidad de la masa sonora, son significativos los procesos constructivos compartidos por ambos como el uso de secciones motívicas en progresión produciendo dinámicas por terrazas, los diálogos entre solistas del mismo o diferentes coros, la asignación de diferentes textos a cada voz produciendo un efecto de “turba” o algarabía, el uso frecuente de monosílabos con carácter teatral, las imitaciones a partir del uso de pequeñas figuras de movimiento con entidad propia o el diálogo entre coros homofónicos.

BREVE APROXIMACIÓN A LA OBRA VOCAL DE JUAN BAUTISTA CABANILLES EN SU CONTEXTO

No podría cerrar el estudio de esta “quasi” *terra incognita*, en la que Cabanilles se muestra como un conocedor experto de los diferentes recursos retóricos, sin abordar las influencias del compositor sobre sí mismo y ver qué hay del maestro organista en la producción canora. Quizá lo más evidente podría ser el encontrarse en ocasiones un tratamiento de la voz puramente instrumental, pero la creación de elementos motivicos va más allá, compartiendo entre ambos corpus el uso para la creación temática del canto llano, los bajos de danza y elementos de la polifonía, además de los de creación propia. Si bien no se aprecian préstamos directos, Cabanilles no aplica en la música vocal procesos constructivos provenientes del mundo organístico, aunque sí de manera inversa como son las ya mencionadas imitaciones de células motivicas de manera escalonada, el uso de patrones melódico-rítmicos para generar secciones completas, el empleo de los *cantus firmus* como sostén de un proceso en el que se suceden las imitaciones o la utilización localizada de la disonancia con fines expresivos.

Fig. 16: *Mortales que amáis*, Tono a 4 al Santísimo Sacramento de Cabanilles (E-Bbc: M 738/92), ejemplo de punto intenso contra remiso⁷

5. CONCLUSIONES

Se ha podido constatar que las obras de Cabanilles se encuadran perfectamente en la producción hispánica, y por extensión, la valenciana de su tiempo, siendo destacable cómo explota todos los recursos a su alcance, tanto los más novedosos como los provenientes de la tradición, de una manera muy interesante y en la que denota su pericia como organista y su concepción de la música, al tiempo monumental y preciosista.

Tanto en las obras de corte más camerístico, en las que predomina el lirismo y la expresividad, como en las litúrgicas, de estructura más desarrollada, encontramos a un maestro del contrapunto, que a pesar de escribir dentro del lenguaje puramente vocal es capaz de utilizar recursos propios del órgano como ciertas disonancias, saltos, uso de los extremos de la tesitura, glosas o cromatismos, todos ellos al servicio del texto y

⁷ Como muestra, obsérvese en el tono *Mortales que amáis* el uso de un punto intenso contra remiso sobre la palabra “pasión”. Este recurso, tan propio del mundo organístico, es aplicado aquí con fines expresivos.

JOSÉ DUCE CHENOLL

perfectamente integrados en el contexto literario, que si bien a veces pueden complicar el trabajo del cantante, siempre están justificados.

Se hace patente, por el tratamiento que aplica a los diferentes coros, a los cuales dota siempre de identidad y personalidad propia sin ser mera comparsa en el juego estereofónico, que fue un gran conocedor de la capilla con la que trabajaba y sabía de sus posibilidades.

No menos destacable es ver cómo afronta las diferentes secciones dentro de cada obra, descartando los recursos organísticos de elaboración temática en pro de la yuxtaposición de pequeños motivos y de la imitación siguiendo un contrapunto muy elaborado y ampliado por la policoralidad de alguna de estas piezas. Si bien esto no es un recurso propio de él, sino que es lo habitual en la época, cierto es que Cabanilles lo lleva a una dimensión de complejidad mayor de lo visto en sus coetáneos y que bien pudiera ser el último coletazo de una forma de componer, ya que, como vemos en la producción de Ortells y posteriores, la música del siglo XVIII ya empezó a discurrir por otros derroteros.

BIBLIOGRAFÍA

- Anglés, H. (1962). Síntesis biográfica y bibliográfica de Cabanilles. *Anuario Musical*, 17, pp. 3-13.
- Anglés, H. (1962). Manuscritos desconocidos con obras de Cabanilles. *Anuario Musical*, 17, pp. 105-112.
- Anglés, H. (1981). La música Organística de la España de los siglos XVI-XVII y la obra de Cabanilles. *Joan Baptista Cabanilles, músico valenciano universal* (pp. 51-64). Valencia: Asociación Cabanilles de Amigos del órgano (Traducción del discurso pronunciado en Roma el 10 de mayo de 1962).
- Casares, E. (2002). Pérez [Peris] de Argansa, Andrés. En E. Casares (Dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8 (p. 640). Madrid: SGAE.
- Climent, J. (1962). Obras vocales inéditas de Juan Cabanilles conservadas en la Catedral de Valencia. *Anuario Musical*, 17, pp. 121-124.
- Climent, J. (1962). Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII. B) Organistas de la catedral (segunda parte). *Anuario Musical*, 17, p. 185-189.
- Climent, J. (1970). La obra vocal de Juan Bautista Cabanilles. *Tesoro Sacro Musical*, 3, pp. 78-80.

BREVE APROXIMACIÓN A LA OBRA VOCAL DE JUAN BAUTISTA CABANILLES EN SU CONTEXTO

- Climent, J. (1971). Introducción, *Obras Vocales de Juan Bta. Cabanilles* (pp. 9-11). Valencia: Piles.
- Climent, J. (1983). Juan Cabanilles. Puntualizaciones Biográficas. *Revista de Musicología*, VI, pp. 213-221.
- Climent, J. (1983). *Dos "tonos" al santíssim / Joan Cabanilles*, transcripció i estudi Josep Climent. *Quaderns de Música Històrica Catalana*, Vol.3, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Institut Universitari de Documentació i Investigació Musicològica "Josep Ricart i Matas".
- Climent, J. (2002). Cabanilles Barberá, Juan Bautista José. En E. Casares (Dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2 (pp. 352-353). Madrid: SGAE.
- Climent, J. (2002). Babán, Gracián. En E. Casares (Dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2 (pp. 1-2). Madrid: SGAE.
- Climent, J. (2014) *En Torno a Cabanilles*. Valencia: Oficina de Publicaciones, Ajuntament de València.
- Domingo, J. A. (1981). Genealogía de Cabanilles. *Joan Baptista Cabanilles, músico valenciano universal* (pp. 7-8). Valencia: Asociación Cabanilles de Amigos del órgano.
- Domingo, J. A. (1994) *Recerca Biogràfico-documental sobre la família de l'organista Joan Baptista Josep Cabanilles i Barberà* (pp. 12-14). Algemesí: Regidoria de Cultura Ajuntament d'Algemesí.
- Duce, J. (2014). *Mortales que amáis, Joan Baptista Cabanilles complete vocal music*, Coro de Cámara Amystis Sociedad Musicológica. Brilliant Classics, Cat. Number. 94781.
- Duce, J. (2018). *La obra vocal de Juan Bautista Cabanilles en su contexto. Una reflexión sobre la práctica musical histórica*. (Tesis Doctoral). Ciudad Real: Universidad de Castilla - La Mancha.
- Ezquerro, A. (2001). Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII. Procesos de intercambio entre lo culto y lo popular. *Annuario Musical*, 56, pp. 97-113.
- Ezquerro, A. (2002). Tabula compositoria, partitura, chapa y borrador. Formas de anotar la polifonía y música instrumental en el ámbito hispánico durante el periodo barroco.

JOSÉ DUCE CHENOLL

En *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag / hrsg. von der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg durch Paul Mai.* (pp. 263-264). Tutzing: Hans Schneider Verlag.

Ezquerro, A. (2002). Siesta. En E. Casares (Dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9 (pp. 1003-1007). Madrid: SGAE.

Ezquerro, A. (2002). Vargas, Urbán de. En E. Casares (Dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10 (pp. 738-744). Madrid: SGAE.

González, L. A. (1988). *Cabanilles, J. Tientos and Passacalles*, notas a la grabación (Jansen, Los músicos de su alteza, González). Hortus. DOR-93185.

González, L. A. (2010). Regir la capilla o el oficio del director antes de que existieran los directores. *Quodlibet*, 46, pp. 81-117.

Pedrell, F. (1907). Músichs vells de la terra. *Revista Musical Catalana*, 4, p. 47.

Querol, M. (1962). La música vocal de J. Cabanilles. *Anuario Musical*, 17, pp. 113-120.

Segura, J. (1975). *Llinatges d'un poble valencià, Algemesí.* (pp. 60 y 167). Valencia: Diputación Provincial de Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

Valls, F. (1742). *Mapa Armónico Universal.* Barcelona.

Villanueva, F. (2011). Joan Cabanilles (1644-1712): una aportación al conocimiento de algunos aspectos de su vida privada. *Nassarre*, 27, pp. 161-200.

Fecha de recepción: 14/11/2019

Fecha de aceptación: 12/01/2020